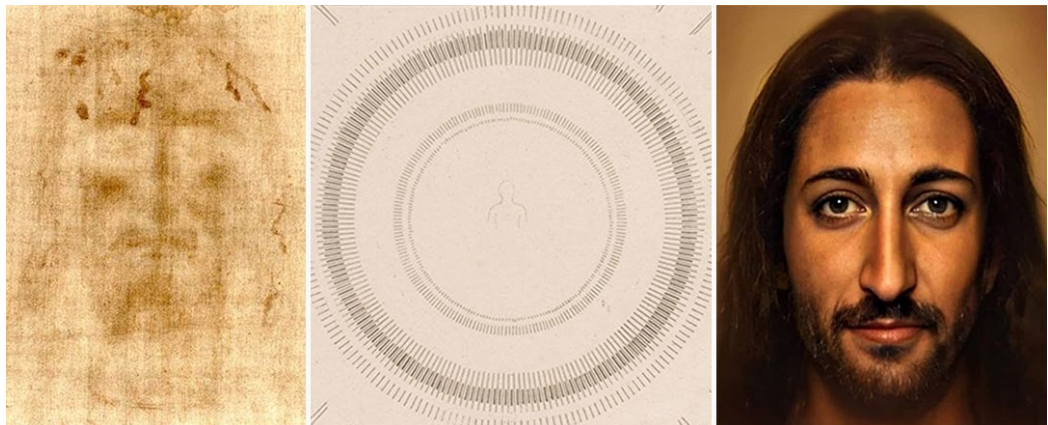
"Mi parve pinta de la nostra effige". Alcune note critiche sulla creatività artificiale

Santi Centineo

Abstract

Lo scritto parte da un recente evento, la prima immagine con pretesa artistica, prodotta con un processo di intelligenza artificiale. Le questioni che si diramano non sono soltanto di tipo estetico, ma anche e soprattutto di tipo etico: vale per questa immagine l'inquadramento nelle categorie critiche sinora utilizzate per definire cosa sia arte e cosa non lo sia, ovvero è necessario allargare inclusivamente i confini dell'arte? Nelle conclusioni il contributo enuclea alcuni di questi controversi argomenti, ancorandoli al pensiero di alcuni filosofi delle immagini, intravedendovi un impegnativo tema disciplinare per il futuro prossimo.

Parole chiave
Edmond Belamy, intelligenza artificiale, creatività artificiale

Raffronto fra varie immagini del volto di Cristo: immagine acheropita della Santa Sindone; John Flexman, illustrazione per il XXXIII canto della Divina Commedia; Bas Uterwijk, ricostruzione tramite l'uso di intelligenza artificiale. Elaborazione dell'Autore.

doi.org/10.3280/oa-1016-c290

«Ναί, ἔφη, φαινομένα, ού μέντοι ὄντα γέ που τῇ ἀληθείᾳ.»

«*Si, disse, oggetti apparenti, ma senza effettiva realtà.*»

Platone, *La Repubblica*, 596e

Introduzione: "Non ci arriva la ragione..."

Nel 1966 Primo Levi pubblica il suo terzo libro per Einaudi, la raccolta di racconti dal titolo *Storie naturali*. Nel terzo dei racconti, *Il versificatore*, un poeta ha abbandonato la propria libertà ispiratrice, per vendere versi su commissione: da orazioni funebri e commemorative, a slogan pubblicitari. Il più famoso di questi ultimi, "Non ci arriva la ragione, ma ci arriva l'elettrone", era stato composto per la multinazionale NATCA, il cui rappresentante adesso propone al poeta l'acquisto di una nuova macchina, in grado di scrivere intere poesie (fig.1). Alla macchina occorre solo dare i dati del problema. "Qui in alto si imposta l'argomento: da tre a cinque parole per lo più bastano. Questi tasti neri sono i registri: determinano il tono, lo stile, il 'genere letterario', come si diceva una volta. Infine, questi altri tasti definiscono la forma metrica" [Levi 1996, p. 28].
La macchina pertanto è in grado di attingere a tutto quanto è stato poetato sinora, desumendone elementi stilistici, sintagmi strutturali e, alla fine della storia, è persino in grado di apprendere, al punto da aver scritto essa stessa il racconto, ibridando i miti di Pigmalione e di Prometeo, sostituendosi parossisticamente al rango creativo dell'uomo o del Creatore. Del resto Levi aveva perso Dio ad Auschwitz, mentre all'uomo, privato della sua individualità, rimane solo la macchina per continuare ad attestare la propria possibilità di esistenza, se non addirittura il proprio slancio metafisico.

Tanti elettroni

Nel 2018 la casa d'aste Christie's batte per 432.000 dollari l'opera *Edmond de Belamy*, prodotta dal collettivo Obvious (fig. 2). Si tratta di una delle undici opere componenti il gruppo *The family of Belamy*, un albero genealogico fatto per ritratti (fig. 3), di cui Edmond, il soggetto in questione, è l'ultimogenito. Non si tratta di un dipinto settecentesco, ma di un'immagine realizzata con tecnologia GANs (Generative Adversarial Networks), basata su due algoritmi antagonisti, in cui uno processa e genera, mentre l'altro discrimina, un numero

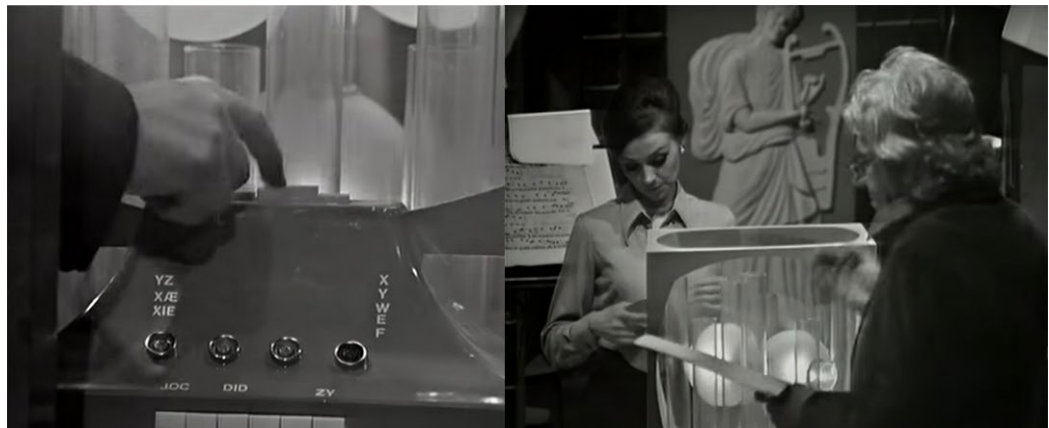



Fig. 1. Due fotogrammi dal film *Il versificatore*, basato sul racconto di Primo Levi, prodotto dalla Rai nel 1971, con Gianrico Tedeschi e Milena Vukotich, regia di Massimo Scaglione. Archivio dell'autore.

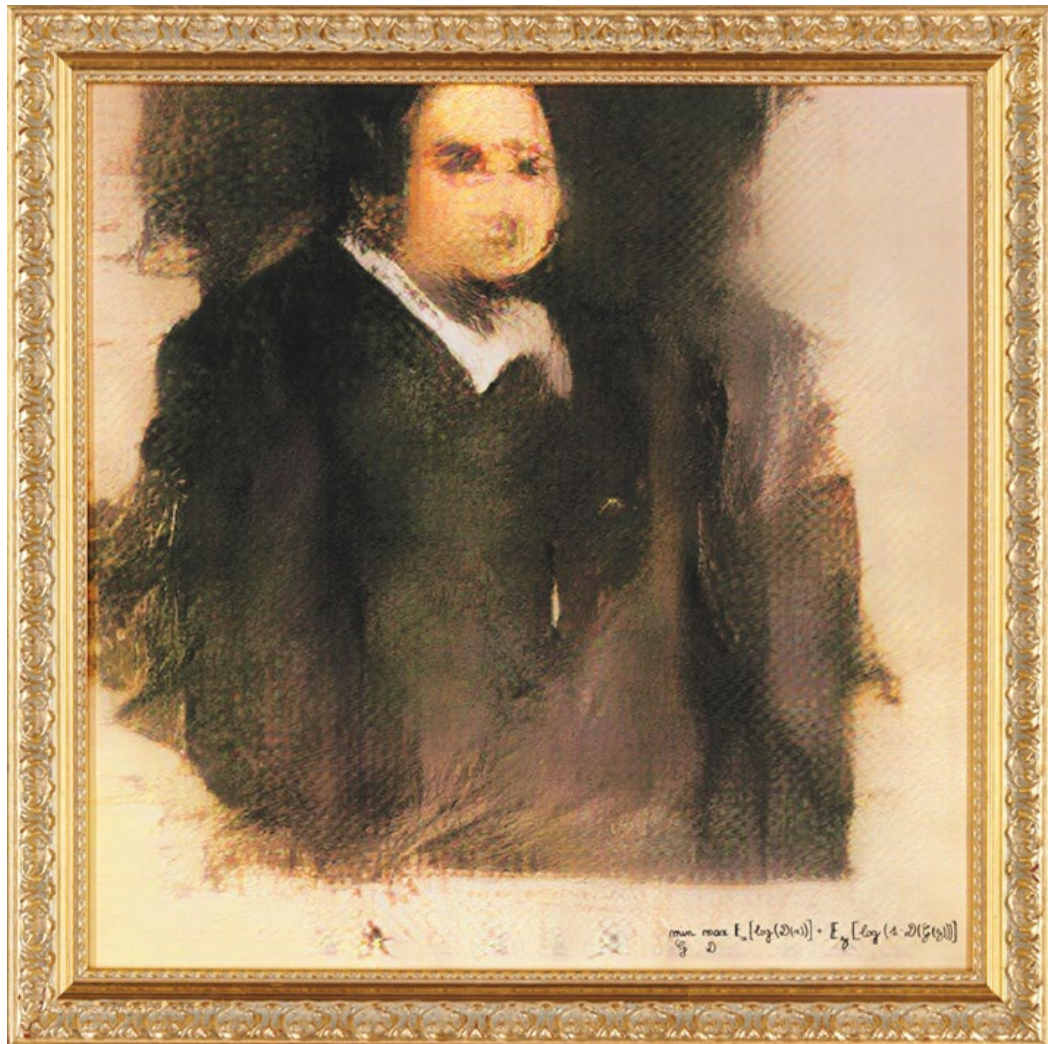



Fig. 2. Obvious, *Edmond de Belamy*, immagine elaborata al computer. <https://obvious-art.com/ la-famille-belamy/>.

impressionante di immagini e soprattutto di loro possibili sovrapposizioni.
Nel caso dell'albero genealogico della famiglia Belamy, i dipinti a mano d'epoca processati sono stati oltre 15.000, cosa che ha consentito, man mano che si procede nelle raffigurazioni delle diverse generazioni o del distinto ruolo dei personaggi, di mutare sensibilmente lo stile.
Il nome 'Belamy' è la francesizzazione del nome dell'inventore della tecnologia GANs, Ian Goodfellow, in francese *bel ami*, appunto, ricercatore di *Machine Learning*, collaboratore di numerose multinazionali, tra cui Apple e Google.
Al collettivo Obvious il compito di progettare l'algoritmo, di volta in volta differente, da inserire nella tecnologia GANs, generando così la diversità della produzione di immagini. L'algoritmo riconosciuto poi come più efficace, quello che ha generato l'immagine, viene apposto in calce al quadro come simbolico autografo (Fig.4).
La questione si interallaccia con i numerosi software di intelligenza artificiale che oggi utilizzano varie tecnologie per produrre immagini: DALL•E 2, Imagen, DeepDream, NightCafe, e così via.
Recentemente *Art Tribune*, rivista di certa credibilità nel mondo dell'arte, ha iniziato a recensire alcuni di questi software [Poli 2018]. Difficilmente però questa o altre riviste hanno affrontato la questione con un approccio di tipo ermeneutico o estetico, soffermandosi invece sulle possibilità di mercato e sul consenso da parte del pubblico.
Questa carenza di un ragionamento critico apre il tema controverso della figura chiave della contemporaneità in materia di percezione e convincimento estetico: il critico, figura che oggi incarna il principio di autorità, sostituendosi all'artista stesso, in grado di mediare, come un ora-

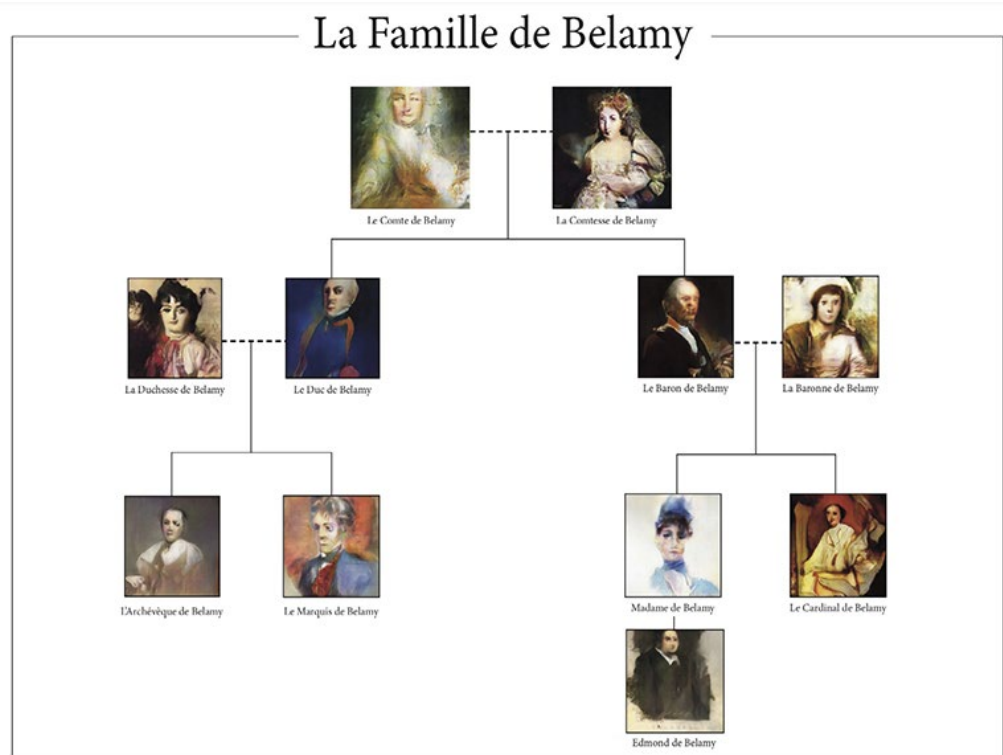



Fig. 3. Obvious, *Albero genealogico della famiglia Belamy*. <https://obvious-art.com/la-famille-belamy/>.

colo, tra la divinità dell'arte e la miseria culturale umana. Fa credere e ridistribuisce al mondo, ciò che il mondo crede di aver perso: la capacità di avere opinioni, o di discernere.
Questo ragionamento serve adesso solo per sottolineare l'apparente allontanamento della questione dalla lezione storica, cui il tema invece è, o almeno dovrebbe essere, profondamente interlacciato.
Per comprendere questi fili di collegamento, occorre pertanto affacciarsi sul mondo del pensiero (quello stesso pensiero negatoci dai critici): in particolare a due filosofi, studiosi delle immagini e soprattutto ricercatori di un posizionamento di esse, non tanto in senso cognitivo, quanto in senso ermeneutico: Vilém Flusser e Jean-Jacques Wunenburger.

La critica di Flusser

Proprio per il fatto che non è più ormai uno scritto recentissimo, del 1995, *Medienkultur* di Flusser [2004] valica con impressionante lucidità i confini della profezia.
Rispetto al proliferare dell'immagine tecnologica, Flusser sgombra il campo dal tema della 'opera aperta' di Umberto Eco [1962], ma anche dalla 'eterografia' di Regis Debray [2010]. A differenza dell'opera aperta, oggi "lo scopo non è più produrre qualcosa, bensì far spazio al gesto stesso del produrre [...] perché non si ha di mira opera alcuna, bensì l'operare e l'agire" [Flusser 2004, p. 56]. Che lo spostamento dal prodotto al processo sia tendenza di questi ultimi anni è ormai acclarato: si pensi agli interessi delle discipline del Design, sempre più orientate in tal senso; o agli orientamenti derivanti da certe posizioni semiotiche, che, prescindendo dalle finalità fruitive, a volte sembrano appartenere a una filosofia della giustificazione a tutti i costi, sfumando la linea di discrimine, oggi sempre più impalpabile, tra arte e flusso eidetico. Sintomaticamente, le parole sin qui citate, 'discrimine', 'critico' e 'discernere', condividono lo stesso etimo.
La critica flusseriana spinge il problema a una *ratio extrema*: al novero incontrovertibile di molte discipline scientifiche, impegnate oggi sempre più nello studio o nella progettazione di processi (in luogo di prodotti), fa fronte oggi la trasformazione dei processi stessi in fonte di ammirazione estetica. "Der Zeit, ihre Kunst. Der Kunst, ihre Freiheit", epigrafava Lajos Hevesi nel viennese *Monumento alla Secessione* di Joseph Maria Olbrich, ponendoci così una do-

manda in autocritica preventiva: è eccessivo conservatorismo dubitare dell'artisticità di questi procedimenti o della loro libertà espressiva? Non ci stiamo ovviamente riferendo agli esiti del procedimento, ossia *Edmond de Belamy*, prodotto peraltro esteticamente mediocre, ma al procedimento stesso, sicuramente sensazionale dal punto di vista scientifico, ma che qui pretende di assurgere al ruolo di opera d'arte. E sintomaticamente i due algoritmi antagonisti, incarnano gli spiriti nietzschiani in opposizione: dionisiaco l'uno, apollineo l'altro. *Post litteram*, ovviamente. E artificialmente.
Nella sua analisi delle tre obiezioni mosse dalla contemporaneità reazionaria e conservatrice al mondo dell'immagine tecnologica, Flusser le intravede generate dall'assenza di un profondo tentativo di comprensione da parte della società e da una passiva accettazione dello stato delle cose.
La prima obiezione è quella 'mitico-magica', per cui la creatività è un procedimento misterioso, appannaggio di pochi geni, elevati quasi al rango di sciamani, che operano pertanto in solitudine.
La seconda è quella 'romantica', per cui la creatività è un'esplosione gravida di sentimento da cui ogni distanziamento tecnocratico disinnesca preventivamente la detonazione.
La terza è quella 'del buon senso imposto', ossia che in fondo questi procedimenti non sono apportatori di nulla di nuovo sotto il sole e che tutto era già stato anticipato da qualche parte nel libro della storia.
Partiamo à *rebours*, proprio da quest'ultima. Se il mito della caverna risulta quanto mai calzante, a conferma di come il pensiero avesse già previsto un margine di previsione per questa fenomenologia, è altresì evidente che le immagini tecnologiche presentano maggiori soluzioni di continuità con il passato, piuttosto che ponti, principalmente imponendosi come più reali di tutte quelle circostanti (concetto peraltro ribadito da Roland Barthes), e oltretutto in maniera univoca e unidirezionale. Da questo deriva la considerazione sulla seconda obiezione, quella romantica: il sentimento universale, di cui l'artista ingravidava la propria opera, si innescava a partire dall'urlo disperato della sua solitudine individualista di fronte allo spirito dei popoli.
Quello cui assistiamo oggi, dice Flusser, è la solitudine, non più dell'artista, ma stavolta dello spettatore. Innanzi tutto, perché l'artista non è più isolato, ma spesso lavora in collettivi, come nel caso di Obvious, mentre l'oggetto della visione, omologandosi come sempre più 'oggetto' e sempre più 'oggettivo', nega la possibilità di reciprocità fra i fruitori, divenuti adesso 'ciechi', gli uni nei confronti degli altri [Flusser 2004, p. 67]. Si pensi a come per i greci la fruizione collettiva fosse requisito indispensabile per l'appagamento catartico, e a come la mancanza di un'identificazione collettiva segnasse il primo passo per una sorta di cinismo di massa. Nel teatro greco la condizione di reciproca visibilità degli spettatori costituisce infatti condizione irrinunciabile.
Oggi l'immagine tecnologica induce piuttosto ad ammirazione, produce sensazioni ed emozioni, tante e forti, ma tutte prive di sentimento. Esse viaggiano tendenzialmente senza supporto, almeno fisico, né si sa dove e come vengano prodotte e questa parte occulta, legata alla loro esistenza intangibile, l'inaccessibilità al santuario della produzione, non solo assimila l'artista mediatico a uno sciamano, ma anche il critico alla necessaria figura dell'oracolo, custode del fuoco sacro del dio, di cui dispensa, in maniera peraltro sibillina, il responso alle masse ignoranti.
È definitivamente bandito quella sorta di luteranesimo estetico, ossia l'accesso diretto per il fruitore all'opera d'arte, i cui confini erano chiari, erano in un certo senso analogici, scanditi da una cornice o da un piedistallo [Ferrari, Pinotti 2018; Poli, Bernardelli 2016], il cui sforzo di comprensione presagiva (da un punto di vista spirituale) il salto estetico che lo proiettava nelle alte sfere, e (da un punto di vista intellettuale) l'esercizio di presa di coscienza, finalizzato all'automiglioramento [Bertram 2008].

La critica di Wunenburger

Nel densissimo quarto capitolo di *Filosofia delle immagini*, Jean-Jacques Wunenburger afferma la necessità dell'esame ontologico di fronte alla dicotomia indotta dalla contemporaneità: "Come decidere, senza un'ontologia, se l'immaginario dev'essere valutato come una sovrarealtà simbolica, che dispone di una consistenza propria, o come una iperrealtà, che ci raggela con i suoi simulacri?" [Wunenburger 1999, p. 200]. Proprio il ricorso ontologico

Fig. 4. Obvious, firma del quadro *Edmond de Belamy* con l'algoritmo generatore. <https://obvious-art.com/la-famille-belamy/>.

consente a Wunenburger di definire, secondo una triplice ricaduta, il contenuto specifico dell'immagine come emanazione di un originale, di cui, a seconda dei vari pensieri, è supplenza, continuità, riduzione, sembianza, simulacro, riflesso, imitazione, persino, secondo Gadamer [1983], aumentazione dell'essere.
In primo luogo, l'immagine è una modalità di manifestazione dell'essere che appartiene alla sua essenza, per cui attraverso l'immagine, l'originale diventa 'immagine originale'.
Secondariamente la *mimesis* non è *diminutio* o misconoscimento del modello, bensì riconoscimento, per cui l'imitazione è anche conoscenza dell'essenza delle cose.
Infine l'immagine non può sottrarsi all'enfasi, ossia a uno sbilanciamento o discostamento dall'originale verso una direzione. E sembrerà strano, ma la cosa vale, secondo Roland Barthes [1980], anche nel caso della fotografia, di un'immagine cioè presuntamente oggettiva, foss'altro per il fatto che la realtà, animata o inanimata che sia, di fronte alla propria rappresentazione si trasforma da oggetto in soggetto.
Le tre osservazioni evidentemente sono calzanti a proposito di *Edmond*: in questo caso infatti non esiste un originale (non perché si tratti di un personaggio inventato, ma perché è assente il referente); non esiste una *mimesis* che consenta di ricondurre a un'essenza; come conseguenza non esiste uno sbilanciamento, ma solo la pretesa tecnologica che il quadro incarni la pienezza delle qualità (proviene infatti da 15.000 immagini processate), non possedendone in verità nemmeno una specifica.

Conclusioni

La questione per la quale oggi siamo tutti produttori di immagini e, conseguentemente, diffusori, ossia ciò che viene additato come diluvio di immagini, sembra apparentemente elusa dal collettivo Obvious, che fa convergere l'esperienza tecnologica su 'uno ed uno solo' prodotto finale. Se però l'unicità autografa appartiene all'arte, e di contro la serie allografa

alla riproducibilità di una formula tecnologica, qua ci troviamo nel paradosso di un quadro autografato da una formula: un ibridismo più pertinente a un ambito proprio del design.
Vi sono poi alcune caratteristiche che hanno separato definitivamente arte e tecnologia.
L'Arte infatti è unica, assoluta e universale; la scienza (e la tecnologia, in quanto sua applicabilità), sono falsificabili [Popper 1985]. Questo vuol dire che la vera Arte non conosce obsolescenza, anzi, vige per essa il principio di avvaloramento del 'quanto più antico' e del 'quanto più unico'. Scienza e tecnologia sono invece soggette alla legge, esatta opposta, del decadimento per obsolescenza (con conseguente necessario continuo rinnovamento) e alla legge della riproducibilità (che è un principio addirittura galileiano). In questo processo, la scienza e la tecnologia stesse, paradossalmente, si devono uccidere continuamente per continuare a vivere.
Perché i processi tecnologici vogliono spingersi all'ambito artistico? Avrebbero tutti gli altri ambiti della vita umana su cui poter espletare la propria utilità, anche il proprio potere, il proprio controllo. Perché dunque doversi spingere all'arte, che francamente, pur minata da critici, oracoli e mercanti nel tempio, continuerà a salvarsi e a non estinguersi, come già accadde quando nacque la fotografia, vista allora come minacciosa? Se la giustificazione prima dell'esistenza di ogni smanioso affanno tecnologico è l'utilità, l'Arte (come dice Kant) non è forse la meno utile delle cose che ci circondano? È la meno naturale, la più culturale, cerebrale, piena di sovrastrutture, di convenzioni sovralinguistiche. L'arte, come la filosofia, non serve per mangiare, lo affermò un ministro tedesco (anche uno italiano, recentemente, a dire il vero). Tra le poche cose che è stata in grado di darci, gli rispose Novalis [Shopenahauer 1992, p.130], vi sono Dio, la libertà, l'immortalità e non è poco. L'arte è 'il miracolo degli uomini', racconta Gio Ponti in un commovente racconto, è l'ambito in cui gli uomini per un attimo sono come Dio: sono creatori [La Pietra 2009, p. XXII].
A proposito di Dio, nel 2020 l'artista olandese Bas Uterwijk con un procedimento analogo a quello di *Edmond*, ha dato forma al volto di Gesù (Fig.00). Per farlo ha utilizzato librerie infinite di volti umani processate dal software *Artbreeder*. Purtroppo giunge in ritardo di sette secoli, rispetto a Dante Alighieri che aveva già assolto, con la sola forza speculativa, all'arduo compito di descrivere la sembianza di Dio, sgominando intere frange di teologi con il *climax* di un solo verso: "mi parve pinta de la nostra effige".
Arte, filosofia, Dio, libertà, miracoli. Cosa ha dunque a vedere con tutti questi concetti romantici la tecnologia?
Una delle risposte è che per la tecnologia riuscire a estendere il proprio dominio sull'arte vuol dire affermare una supremazia tecnocratica che sposta terribilmente interessi, giri di denaro, che infrange valori, memorie e miti. Una dittatura in cui i detentori del potere tecnologico diventano i nuovi sacerdoti di un criptoculto che da esoterico si trasforma adesso in essoterico, ci mostra un'immagine, divenuta ormai acheropita, l'unico mezzo ormai disponibile per il compimento metafisico della natura umana, come pesantemente affermato da Arnold Gehlen già nel 1953 [Gehlen 2003].
Quello che si sta affermando, riprendendo le fila del discorso wunenburgeriano, non è una mielosa visione romantica, bensì una cogente questione etica, quella per cui "la decisione filosofica [...] non può, a questo punto, non impegnare un'estetica, trattandosi di sapere qual è la 'natura' di ciò che ci tocca e ci coinvolge, ma anche un'etica, trattandosi necessariamente di scegliere se vivere nella realtà o vivere nella sua immagine" [Wunenburger 1999, p. 201].
Forse è alquanto presto per comprendere sino in fondo questa complessa fenomenologia. D'altro canto la filosofia non si occupa del presente. Occorre dunque attendere la sera, perché la nottola di Minerva, ultimamente un po' lavativa, dispieghi ancora una volta il suo volo.

Post scriptum. Alcune considerazioni personali

- Quando produrre un quadro al computer sarà appannaggio delle moltitudini (ben presto), e il valore marginale di uno di questi prodotti conseguentemente verterà a zero, sono personalmente sicuro, che l'acquirente di *Edmond* dovrà trovare la compiacenza di qualche critico (non sarà difficile), disposto a certificare il valore archeologico dell'opera in questione.

- Nessun ministero della Ricerca Scientifica (di non importa quale paese) ha finanziato questa ricerca tecnologica.
- Una mia ormai anziana docente di arte, cui ho mostrato *Edmond de Belamy*, ha commentato il quadro con una frase apparentemente ingenua, ma molto significativa: "Ma il computer non ce la fa a fare una faccina bella?".
- Sento sempre più cogente la necessità, come già affermato in una precedente edizione di questo consesso scientifico, che qualcuno, parafrasando Benjamin, possa scrivere presto un libro dal titolo: *L'opera tecnica nell'epoca della sua riproducibilità artistica*.
- Infine occorre citare l'esistenza oggi di numerosi software di scrittura creativa: da *yWrite6* a *Bibisco*. Sono l'esatta e sorprendente incarnazione di quanto descritto dal profetico slancio immaginativo di Primo Levi ne *Il versificatore*. A proposito, giusto per concludere là dove avevamo cominciato: chissà che questo stesso testo non sia stato scritto con uno di questi software creativi...

Riferimenti bibliografici

Barthes R. (1980). *La camera chiara. Nota sulla fotografia.* Torino: Einaudi.

Bertram G. (2008). *Arte. Un'introduzione filosofica.* Torino: Einaudi.

Debray R. (2010). *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*. Milano: Il Castoro.

Eco U. (1962). *Opera aperta*. Milano: Bompiani.

Eco U. (1968). *La struttura assente*. Milano: Bompiani.

Ferrari D., Pinotti A. (2018). *La cornice. Storie, teorie, testi*. Milano: Johan & Levi.

Flusser V. (2004). *La cultura dei media*. Milano: Bruno Mondadori.

Gadamer H. G. (1983). *Verità e metodo*. Milano: Bompiani.

Gehlen A. (2003). *L'uomo nell'era della tecnica*. Roma: Armando.

La Pietra U. (2009). *Gio Ponti. L'arte si innamora dell'industria*. Milano: Rizzoli.

Pol V. (2018). Christie's mette all'asta Ritratto di Edmond Belamy, opera dipinta da un'Intelligenza Artificiale. In *Artribune*, 30 agosto, <https://www.artribune.com/dal-mondo/2018/08/christies-asta-ritratto-intelligenza-artificiale/> (consultato il 27 luglio 2023).

Poli F., Bernardelli F. (2016). *Mettere in scena l'arte contemporanea. Dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*. Milano: Johan & Levi.

Popper K. (1985). *Logica della scoperta scientifica.* Torino: Einaudi.

Schopenhauer A. (1992). *La filosofia delle università*. Milano: Adelphi.

Wunenburger J.J. (1999). *Filosofia delle Immagini.* Torino: Einaudi.

Autore
Santi Centineo, Politecnico di Bari, santi.centineo@poliba.it

Per citare questo capitolo: Centineo Santi (2023). "Mi parve pinta de la nostra effige". Alcune note critiche sulla creatività artificiale/"Mi parve pinta de la nostra effige". Some critical notes on artificial creativity. In Cannella M., Garozzo A., Morena S. (a cura di). *Transizioni. Atti del 44° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Transitions. Proceedings of the 44th International Conference of Representation Disciplines Teachers*. Milano: FrancoAngeli, pp. 193-208.

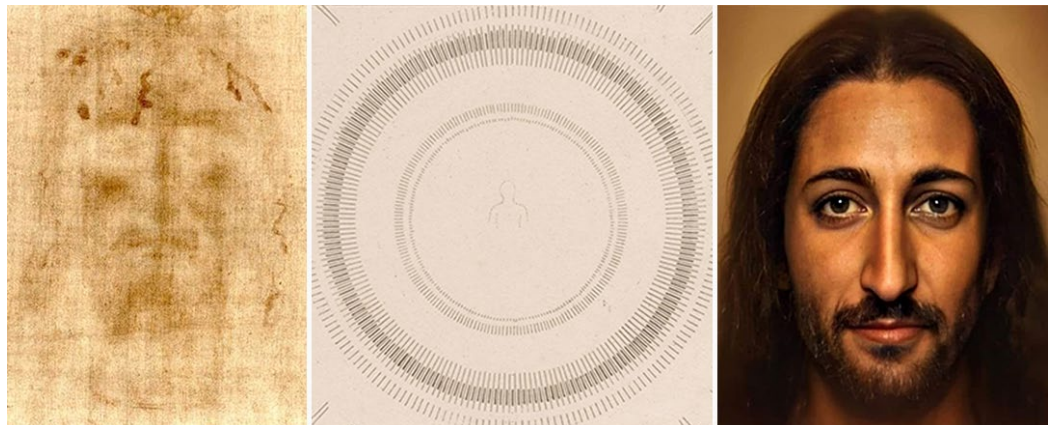
 Isbn 9788835155119

"Mi parve pinta de la nostra effige". Some Critical Notes on Artificial Creativity

Santi Centineo

Abstract

The writing starts from a recent event, the first image with artistic pretense, produced with a process of artificial intelligence. The issues that branch out are not only aesthetic, but also and above all ethical: is for the classification valid for this image, among the critical categories used so far to define what is art and what is not? Or is it necessary to enlarge the boundaries of art inclusively? In the conclusions, the paper aims at some of these controversial arguments, linking them to the thought of some philosophers of the images, focusing a challenging disciplinary theme for the near future.

Keywords
Edmond Belamy, Artificial Intelligence, Artificial Creativity

Comparison of three images of the face of Christ: acheropite image of the Holy Shroud; John Flexman, illustration for the XXXIII Canto of the Divine Comedy; Bas Uterwijk, reconstruction through the use of artificial intelligence. Elaboration by the author.

doi.org/10.3280/oa-1016-c290

«Ναί, ἔφη, φαινομένα, ού μέντοι ὄντα γέ που τῇ ἀληθείᾳ».

«Yes, he said, apparent objects, but without actual reality».

Plato, *Republic*, 596e

Introduction: "When the reason is not capable..."

In 1966, Primo Levi published his third book for Einaudi, a collection of short stories entitled *Storie naturali*. In the third of the stories, *Il versificatore*, a poet has abandoned his inspiring freedom, to sell verses on commission: from funeral and commemorative orations, to advertising slogans. The most famous of the latter, "*When the reason is not capable, the electron can get it*", had been composed for the multinational NATCA, whose representative now proposes to the poet the purchase of a new machine, able to write entire poems (fig. 1).
The machine only needs the problem data: "Here at the top you must insert the argument: three to five words are mostly enough. These black keys are the registers: they determine the tone, the style, the 'literary genre', as was once said. Finally, these other keys define the metric form" [Levi 1996, p. 28].
The machine is therefore able to draw on everything that has been written so far, carrying out stylistic elements, structural syntheses and, at the end of the story, is even able to learn, to the point of having written the story itself. It is an evident hybridization of the myths of Pygmalion and Prometheus, paradoxically replacing the creative rank of man or of the Creator. Moreover, Levi had lost God at Auschwitz, while man, deprived of his individuality, remains only the machine to continue to attest to his own possibility of existence, if not even his own metaphysical impulse.

So many electrons

In 2018, at the auction house *Christie's,* the work *Edmond de Belamy* was beaten at the figure of 432,000 dollars. It had been produced by the collective Obvious (fig. 2), and it is one of the eleven works of the group *The family of Belamy*, a family tree made for portraits (fig. 3), of which Edmond, the subject in question, is the youngest child. It is not an eighteenth-century painting, but an image made with GANs technology (Generative Adversarial Networks), based on two antagonistic algorithms, in which one processes and generates,

Fig. 1. Two frames from the film *Il versificatore [The versifier]*, based on the story by Primo Levi, produced by Rai in 1971, with Gianrico Tedeschi and Milena Vukotich, directed by Massimo Scaglione. Author's personal archive.

Fig. 2. Obvious, *Edmond de Belamy*, computer-processed image. <https://obvious-art.com/la-famille-belamy/>.

while the other discriminates, an impressive number of images and especially of their possible overlaps. In the case of the Belamy family, the period hand paintings have been processed over 15,000, which allow, as we proceed in the depictions of different generations or the distinct role of the characters, to significantly change the style. The name "Belamy" is the French translation of the name of the inventor of GANs technology, Ian Goodfellow, in French *bel ami*, researcher of Machine Learning, collaborator of numerous multinationals, including Apple and Google.
To the collective Obvious the task of designing the algorithm to be included in the technology GANs, from time to time different, thus generating the diversity of image production. The algorithm then recognized as more effective, the one that generated the image, is affixed at the bottom of the picture as a symbolic autograph (Fig.4).
The issue is intertwined with the numerous artificial intelligence software that today use various technologies to produce images: DALL•E 2, Imagen, DeepDream, NightCafe, and so on.
Recently *Art Tribune*, a reputable magazine in the art world, started reviewing some of these software [Poli 2018]. However, this or other magazines have hardly approached the issue with a hermeneutical or aesthetic approach, focusing instead on market possibilities and public consent.
This lack of critical reasoning opens the controversial theme of the key figure of contemporaneity in the matter of aesthetic perception and conviction: the critic, a figure who today embodies the principle of authority, replacing the artist himself, able to mediate, like an ora-

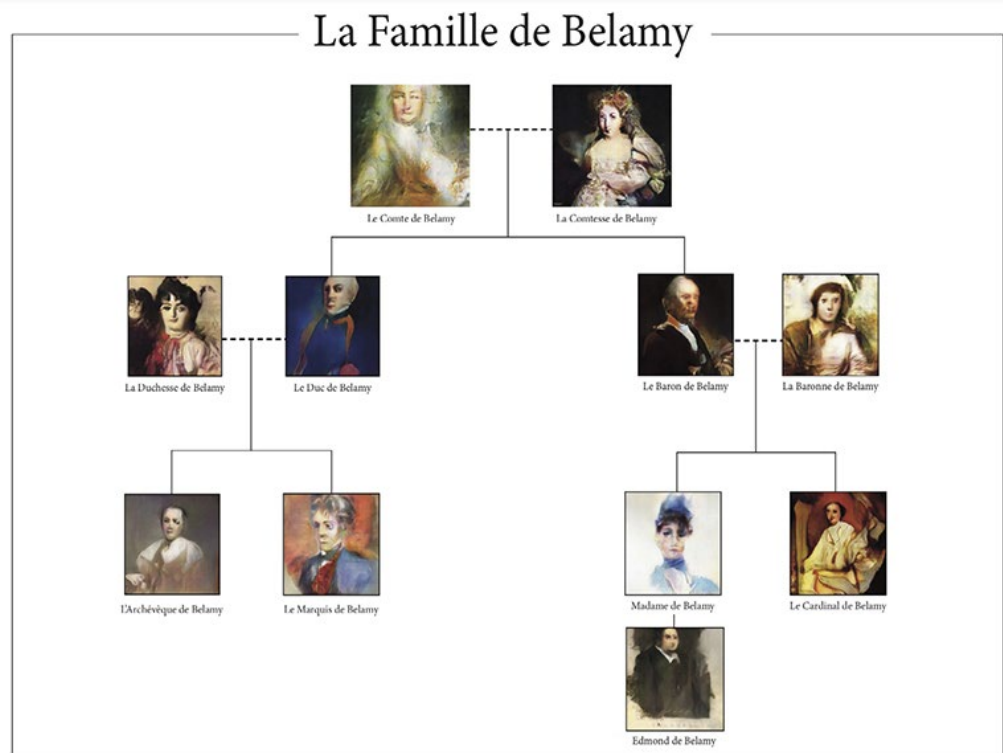



Fig. 3. Obvious, *Family tree of the Belamy family*. <https://obvious-art.com/la-famille-belamy/>.

cle, between the divinity of art and human cultural misery. He makes the world believe and redistributes what the world believes it has lost: the ability to have opinions, or to discern. This reasoning now is useful only to underline the apparent distancing of the issue from the historical lesson, to which the theme is, or at least should be, deeply interlaced.
To understand these connections, it is therefore necessary to look at the world of thought (that same thought denied by critics): in particular, at two philosophers, scholars of images and especially researchers of a positioning of them, not so much in a cognitive sense, as in the hermeneutical sense: Vilém Flusser and Jean-Jacques Wunenburger.

The criticism of Flusser

Precisely because it is no longer a very recent piece of writing, in 1995, *Medienkultur* by Flusser [2004], with impressive clarity, goes through the boundaries of prophecy.
Compared to the proliferation of the technological image, Flusser clears the field from the theme of the 'open work' by Umberto Eco [1962], but also from the 'heterography' by Regis Debray [2010]. Unlike the open work, today "the aim is no longer to produce something, but to make room for the very gesture of producing [...] because no work is being targeted, but to operate and act" [Flusser 2004, p. 56]. In these recent years, it is acclaimed that the shift from the product to the process is a running trend: think of the interests of the disciplines of Design, increasingly oriented in this sense; or the orientations resulting from certain semiotic positions, that, regardless of the fruitive purposes, sometimes seem to belong to a philosophy of justification at all costs, blurring the line of discrimination, today increasingly impalpable, between art and eidetic flow. Symptomatically, the words mentioned above, 'discriminate', 'criticize' and 'discern', share the same etymology.
Flusser's critique pushes the problem to an *extrema ratio*: the incontrovertible number of many scientific disciplines, today increasingly engaged in the study or design of processes (instead of products). Today, the issue involves the transformation of the processes themselves into a source of aesthetic admiration. "Der Zeit, ihre Kunst. Der Kunst, ihre Freiheit", epigraphed Lajos Hevesi in the Viennese Secession Monument by Joseph Maria Olbrich,

thus asking a question in preventive self-criticism: is it excessive conservatism to doubt the artistic value of these procedures or their freedom of expression? We are not, of course, referring to the outcome of the procedure, namely *Edmond de Belamy*, a product which is, moreover, aesthetically weak and poor, but to the procedure itself, which is certainly sensational from a scientific point of view. But now it claims to rise to the role of a work of art. And symptomatically the two antagonistic algorithms embody the Nietzschean spirits in opposition: Dionysian one, Apollonian the other. *Post litteram*, of course. And artificially.
In his analysis of the three objections raised by the reactionary and conservative contemporaneity to the world of technological image, Flusser underlines the absence of a profound attempt at understanding by society and a passive acceptance of the state of things.
The first objection is that 'mythical-magical', for which creativity is a mysterious process, the prerogative of a few geniuses, raised almost to the rank of shamans, who therefore operate in solitude.
The second is the 'romantic' one, for which creativity is an explosion full of feeling from which any technocratic distancing defuses the detonation in advance.
The third is that of 'imposed common sense', that is, after all, these processes are not bringing anything new under the sun and that everything had already been anticipated in some page of the book of history.
Let's start à *rebours*, just from the latter. If the myth of the cave turns out to be more fitting, confirming how the thought had already foreseen this phenomenology, it is also evident that the technological images present greater solutions of continuity with the past, rather than bridges, mainly imposing themselves as more real than all the surrounding ones (a concept reiterated by Roland Barthes), and moreover in a unique and unidirectional way. From this derives the consideration of the second objection, the romantic one: the universal feeling, of which the artist impregnated his own work, was triggered by the desperate scream of his individualistic solitude before the spirit of the peoples.
What we see today, says Flusser, is the loneliness, no more that of the artist, but this time of the viewer. First of all, because the artist is no longer isolated, but often works in collectives, as in the case of Obvious, while the object of the vision, homologating as an increasingly 'very object' and as an increasingly 'very objective', denies the possibility of reciprocity among the users, now become 'blind to each other' [Flusser 2004, p. 67]. Let us consider how the Greeks understood that collective fruition was a prerequisite for cathartic contentment, and how the lack of collective identification marked the first step towards a sort of mass cynicism. In the ancient Greek theatre, the condition of mutual visibility of the spectators is in fact an indispensable condition.
Today the technological image rather induces admiration, produces sensations and emotions, many and strong, but all devoid of feeling. They tend to travel without support, at least physical, nor is it known where and how they are produced and this hidden part, linked to their intangible existence, the inaccessibility to the sanctuary of production, not only assimilates the media artist to a shaman, but also the critic to the necessary figure of the oracle, guardian of the sacred fire of the god, of which he dispenses, in a way, however sibylline, the response to the ignorant masses. It is definitely banned that kind of aesthetic Lutheranism, the direct access for the user to the work of art, whose boundaries were once clear, were in a sense analog, punctuated by a frame or a pedestal [Ferrari, Pinotti 2018; Poli, Bernardelli 2016], whose effort of understanding, from a spiritual point of view foreshadowed the aesthetic leap that projected the user into the higher spheres, and, from an intellectual point of view, the exercise of awareness, aimed at self-improvement [Bertram 2008].

The criticism of Wunenburger

In the very dense fourth chapter of *Philosophy of Images*, Jean-Jacques Wunenburger affirms the need for ontological examination, in the face of the dichotomy induced by contemporaneity: "How to decide, without an ontology, whether the imaginary must be evaluated as a symbolic supra-reality, which has its own consistency, or as a hyper-reality, which chills us with

Fig. 4. Obvious, the signature of *Edmond de Belamy*: the generator algorithm. <https://obvious-art.com/la-famille-belamy/>.

its simulacra?" [Wunenburger 1999, p. 200]. It is precisely the ontological recourse that allows Wunenburger to define, according to a threefold fallout, the specific content of the image as an emanation of an original, of which, depending on the various thoughts, it is a substitute, continuity, reduction, semblance, simulacrum, reflection, imitation, even, according to Gadamer [1983], augmentation of being.
First of all, the image is a mode of manifestation of the being that belongs to its essence, so through the image, the original becomes 'original image'.
Secondly, *mimesis* is not a *diminutio* or ignorance of the model, but recognition, so imitation is also knowledge of the essence of things.
Finally, the image cannot escape the emphasis, that is, an imbalance or deviation from the original, towards a direction. It could seem strange, but it can be verified, according to Roland Barthes [1980], even in the case of photography, also in the case of an image that is supposedly objective, if anything for the fact that reality, animate or inanimate, in front of its representation is transformed from object into subject.
The three observations are obviously pertinent with regard to *Edmond*: in this case, in fact, there is no original (not because it is an invented character, but because the referent is absent); there is no *mimesis* that leads back to an essence; as a consequence, there is no imbalance, but only the technological claim that the picture embodies the fullness of the quality (in fact comes from 15,000 processed images), even if there is no specific quality.

Conclusions

The issue for which today we are all producers of images and, consequently, speakers, that is what is pointed out as an image flood, seems apparently eluded by the collective Obvious, which converges the technological experience on 'one and only one' final product. If, however, autograph uniqueness belongs to art, and conversely the series allographs to the

reproducibility of a technological formula, here we find ourselves in the paradox of a picture autographed by a formula: a hybridism more pertinent to a field of design.
Then, there are some features that have definitively separated art and technology.
In fact, art is unique, absolute and universal; science (and technology, as its applicability), are falsifiable [Popper 1985]. This means that the true Art does not know obsolescence, on the contrary, the principle of endorsement of the 'most ancient' and the 'most unique' can be applied to it. Science and technology, on the other hand, are subject to the exact opposite law of decay by obsolescence (with consequent continuous renewal) and to the law of reproducibility (which is an even Galilean principle). In this process, science and technology, paradoxically, must continuously suicide to continue living.
Why do technological processes want to force until the artistic borders? In all other areas of human life, they can carry out their usefulness, even their power, their control. Why then, do they want to go to art, which frankly, although undermined by critics, oracles and merchants in the temple, will continue to be saved and not extinct, as it already happened when photography was born, then seen as threatening? If the first justification for the existence of any technology craving is utility, is not Art (as Kant says) the less useful of the things surrounding us? It is the less natural, the most cultural, cerebral, full of superstructures, of supra-linguistic conventions. Art, like philosophy, is not for eating, as a German minister said it (even an Italian one, recently, actually). Among the few things that art was able to give us, Novalis replied [Shopenahauer 1992, p. 130], there are God, freedom, immortality, and it is not little. Art is 'the miracle of men', says Gio Ponti in a moving story, is the setting in which men for a moment are like God: they are creators [La Pietra 2009, p. XXII].
About God, in 2020 the Dutch artist Bas Uterwijk gave shape to the face of Jesus with a procedure similar to that of *Edmond* (Fig.00). To do so, he used endless libraries of human faces processed by *Artbreeder* software. Unfortunately, it comes seven centuries later, compared to Dante Alighieri, who had already fulfilled, with the sole speculative force, the arduous task of describing the appearance of God, smashing entire fringes of theologians with the climax of a single verse: "it seemed portrayed with our painted image".
Art, philosophy, God, freedom, miracles. What does technology have to do with all these romantic concepts?
One of the answers is that, for technology, to be able to extend its dominance over art means affirming a technocratic supremacy, that shifts terribly interests, money turns, that breaks values, memories and myths. A dictatorship in which the holders of technological power become the new priests of a crypto-worship that from esoteric now turns into exoteric, shows us an image, now acheiropoieton, the only means now available for the metaphysical fulfillment of human nature, as heavily stated by Arnold Gehlen as early as 1953 [Gehlen 2003].
What is being affirmed, taking up the lines of the Wunenburger thought, is not a honeyed romantic vision, but a cogent ethical question, the one for which "the philosophical decision [...] can avoid, at this point, not to engage an aesthetic, being aware of what is the «nature» of what touches and involves us, but also an ethics, being necessarily to choose whether to live in reality or rather in its image" [Wunenburger 1999, p. 201].
Perhaps it is rather early to fully understand this complex phenomenology. On the other hand, philosophy is not concerned with the present. It is therefore necessary to wait for the evening, when Athena's owl, recently pretty slacker, take once again its flight.

Some final personal considerations

- When producing a computer picture will be the prerogative of the multitudes (very soon), and the marginal value of one of these products will consequently be zero, I am personally sure, that the buyer of *Edmond* will have to find the complacency of some critic (will not be difficult), willing to certify the archaeological value of the work in question.
- No ministry of Scientific Research (no matter which country) has funded this technological research.

- When I showed *Edmond de Belamy* to my old art teacher, she commented with a seemingly naive but very significant phrase: "But can not the computer make a pretty face?".
- I feel ever more compelling the need, as already stated in a previous edition of this scientific forum, that someone, paraphrasing Benjamin, can soon write a book entitled: *The technical work in the era of its artistic reproducibility*.
- Finally, we must mention the existence today of many creative writing software: from *yWrite6* to *Bibisco*. They are the exact and surprising incarnation of what is described by the prophetic imaginative impulse of Primo Levi in *Il versificatore*. By the way, just to conclude where we started: who knows that this same text was not written with one of these creative software...

References

Barthes R. (1980). *La camera chiara. Nota sulla fotografia*. Turin: Einaudi.

Bertram G. (2008). *Arte. Un'introduzione filosofica*. Turin: Einaudi.

Debray R. (2010). *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*. Milan: Il Castoro.

Eco U. (1962). *Opera aperta*. Milan: Bompiani.

Eco U. (1968). *La struttura assente*. Milan: Bompiani.

Ferrari D., Pinotti A. (2018). *La cornice. Storie, teorie, testi*. Milan: Johan & Levi.

Flusser V. (2004). *La cultura dei media*. Milan: Bruno Mondadori.

Gadamer H. G. (1983). *Verità e metodo*. Milan: Bompiani.

Gehlen A. (2003). *L'uomo nell'era della tecnica*. Rome: Armando.

La Pietra U. (2009). *Gio Ponti. L'arte si innamora dell'industria*. Milan: Rizzoli.

Poli V. (2018). Christie's mette all'asta Ritratto di Edmond Belamy, opera dipinta da un'Intelligenza Artificiale. In *Artribune*, 30 agosto, <https://www.artribune.com/dal-mondo/2018/08/christies-asta-ritratto-intelligenza-artificiale/> (accessed 27 July 2023).

Poli F., Bernardelli F. (2016). *Mettere in scena l'arte contemporanea. Dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*. Milan: Johan & Levi.

Popper K. (1985). *Logica della scoperta scientifica*. Turin: Einaudi.

Schopenhauer A. (1992). *La filosofia delle università*. Milan: Adelphi.

Wunenburger J.J. (1999). *Filosofia delle Immagini*. Turin: Einaudi.

Author
Santi Centineo, Politecnico di Bari, santi.centineo@poliba.it

To cite this chapter: Centineo Santi (2023). "Mi parve pinta de la nostra effige". Alcune note critiche sulla creatività artificiale/"Mi parve pinta de la nostra effige". Some Critical Notes on Artificial Creativity. In Cannella M., Garozzo A., Morena S. (Eds.). *Transizioni. Atti del 44° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Transitions. Proceedings of the 44th International Conference of Representation Disciplines Teachers*. Milano: FrancoAngeli, pp. 193-208.

Isbn 9788835155119